DOI: 10.6503/THJCS.201803_48(1).0001

秦客聽到什麼？
〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝

顏學誠*
國立臺灣大學人類學系

摘　要

〈聲無哀樂論〉是一場知識論上的辯論，含藏著嵇康對王弼「得意忘象、得象忘言」的批評。辯論的焦點在於人是否可以不透過約定俗成的符號，直接掌握演奏者的情感與意圖。辯論中的東野主人否認這種可能性，並指出音樂即是音樂，而非承載演奏者情感甚或是社會教化的工具。反方的秦客則認為演奏者所發出的音響與他的情感有內在的聯繫，但唯有善聽者能從其中辨識其意義。現今的結構符號理論與東野主人之說若合符節。對試圖突破現有理論而言，秦客提出的理論則深具啟發。本文探究秦客理論中善聽者辨識聲音意義的機制，並與人類學的身體理論進行對話，以探求新的研究契機。

關鍵詞：善聽，身體技藝，姿態，拓印，感應，符號

* 作者電子郵件信箱：yenhsueh@ntu.edu.tw

一、前言

思想史有時出現一種時空錯置的弔詭：古人認為的創新想法對今人而言耳熟能詳，而古人所批評的陳腐觀點卻成為今日突破舊說的契機。本文討論的〈聲無哀樂論〉即為一例。一千七百年前嵇康（約 223-263）在〈聲無哀樂論〉中聲稱他發現一個前人所未見的新觀點。這個觀點主張的聲音與情感的二元斷裂，乃是今日結構主義符號理論的基礎；他所否定的感應論，卻能為今日身體研究者突破符號論提供重要的啟發。本文試圖發揮此感應論，提出一個以聽為核心的身體技藝，並批判人類學中主流的符號論觀點。

本文分為六節。除本節前言外，第二節陳述筆者對〈聲無哀樂論〉的詮釋。在這篇以對話為形式的文章中，化身為東野主人的嵇康，與代表傳統觀點的秦客進行了八段辯論。相較於多數學者從嵇康的政治立場或中國哲學史的角度發揮〈聲無哀樂論〉的微言大義，本文聚焦於嵇康如何推衍出聲音沒有哀樂的說法，並探究聲音與情感斷裂的意涵。第三節討論秦客代表的舊說。以往學者對〈聲無哀樂論〉的討論集中於東野主人的觀點，忽略了東野主人對話的對象。但是，筆者以為對話的對象乃是解讀〈聲無哀樂論〉的關鍵。該節指出秦客的「善聽」之說蘊含著一種聽的身體技藝，說明了聲音與情感的連結方式，解釋了聽者如何能從聲音中探知他人的心聲。第四節從時間的向度比較「善聽」對於現今社會科學中的符號論的差異。第五節從「善聽」切入人類學中的身體研究，探究「善聽」的特殊意涵。第六節為結語。

二、東野主人說了什麼？

除了兩肋插刀的義氣，知音亦是中國文化中「朋友」的重要主題。其中最著名的故事非伯牙與鍾子期莫屬。伯牙鼓琴時想著登上巍峨的高山，鍾子期即感受到泰山的高聳。當伯牙想的是流水，鍾子期領略到江河的浩蕩。透過音樂，鍾子期能了解伯牙的心意。鍾子期死後，伯牙哀痛不已，毀琴絕弦不再彈奏。但是，這個千古傳誦的故事不只是感嘆知音難尋，嵇康認為它其實也是個知識論上的問題。在〈聲

無哀樂論〉中，稽康質疑鍾子期果真能透過音樂了解伯牙之所思？他認為產生同理心的前提是，伯牙的情感要能轉換成特定的琴聲，鍾子期必須從琴聲產生特定的心理反應，而能對映到伯牙的情感。嵇康認為這些前提並不成立。他的理由是情感與音樂沒有一對一的關係：相同的音樂可引誘出不同的情感；另一方面，相同的情感也可以用不同的聲音表達。故而，不僅演奏者的情感與他所演奏的音樂之間沒有必然的連結，音樂對聽者的影響也非固定。本節指出嵇康對音樂與情感的分析與符號論立場相似。如同今日的符號論者，他除了認為符號與意義雖然沒有內在必然的聯繫，嵇康也主張兩者卻仍可透過社會的約定俗成而扣合起來。本節討論嵇康的論證，並探究這個斷裂的意涵。

〈聲無哀樂論〉的篇名容易讓讀者望文生義，以為嵇康主張聲音不會引發哀樂。恰恰相反，東野主人說「聲音克諧，此人心至願，情欲之所鍾」，[1] 喜愛美好的音樂是人的天性。「聲無哀樂」並非指稱演奏者不會將自己的情緒灌注在音樂中，也不是否認聽者會受音樂的影響而產生情感的波動。嵇康要討論的是音樂是否能作為演奏者與聽者溝通的媒介。東野主人與秦客的辯論以此而展開。

辯論的一開始，秦客點出爭論的核心：「治世之音安以樂，亡國之音哀以思。」秦客認為「善聽察者」可以從音樂中探知國家的興亡盛衰。東野主人反對秦客的「治亂在政，而音聲應之」觀點，否認聽者能從聲音判斷演奏者的心聲，更無法從中得知社會的秩序與國家的盛衰（頁 1a）。學界對〈聲無哀樂論〉的解讀普遍認為嵇康站在道家的無為而治，反對儒家的禮樂教化。筆者以為，嵇康對禮樂教化的批評，其重點在「音聲應之」。他反對的是將教化與音樂視為表裡的連續關係。若是聲音與道德心性有直接的聯繫，這意味著可以用音樂來改變道德。如此，則音樂無法脫離道德教化而獨立存在。東野主人斬斷音樂與教化的聯繫，他的目的在於讓音樂是音樂，道德教化是道德教化。音樂在本質上不是改造社會的工具，而社會的道德規訓也不應該干擾對音樂的純粹欣賞。

透過切斷聲音與哀樂的聯繫，東野主人使音樂與人的主觀情感無涉；故牟宗三 (1909-1995) 指出嵇康企圖呈現的是一種的音樂「客觀主義之純美論」。[2] 值得注

[1] 嵇康，《嵇中散集》（臺北：臺灣中華書局，1970，明嘉靖乙酉年 (1525) 黃省曾刻本），卷 5，〈聲無哀樂論〉，頁 1b。本文引用〈聲無哀樂論〉皆出自此版本，後文引用僅標示頁碼。

[2] 牟宗三曾以「客觀主義之純美論」來說明嵇康的企圖。但他批評嵇康的論證未能達成這個目標：「惜乎其辯論多不堅強」。牟宗三，《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1978），頁 355。筆者以為，若從符號的角度分析其論點，其實嵇康的論證不必然如牟宗三所說的薄弱。

意的是，東野主人雖然要給音樂一個獨立自主的領域，但是音樂的獨立並不需要以否定禮樂教化的價值為前提。斬斷兩者的關係亦使得禮樂教化有了安頓之處。東野主人堅決反對的是「善聽」賴以成立的聲音與情感的連續性。因為這種連續性使得音樂與道德教化融而為一，使得音樂的純粹欣賞不再可能。

東野主人為了音樂的獨立，因而堅持「聲之與心，殊塗異軌，不相經緯」（頁9a）。但是，他卻也不得不承認聲音對人的情感有實質的影響。文本中提到許多聲音與情感連結的證據。例如，東野主人承認音樂的躁靜能激發聽者的情感，也承認音樂可以移風易俗改變人心。確實，若音樂不只是結構和諧的數學公式，而是能使人欣賞讚美，純美的音樂就必然能對聽者有所感動。因此，東野主人不僅要論證音樂的「客觀主義之純美論」，他也必須面對聲音與情感有著勾連的明確事實。兩者的矛盾是東野主人必須要解決的理論難題。

如何既能證明聲音的獨立自主，卻又能解釋聲音與情感的連結？此亦成為許多學者試圖解決的問題。例如，牟宗三以「通性」來說明聲音無哀樂，以「殊性」解釋聲音有情感。[3] 但是，蕭振邦已指出〈聲無哀樂論〉中並沒有「通性」與「殊性」的討論。[4] 這個區辨很難說是嵇康自己用來化解理論困境的方式。另有學者認為嵇康採納了《禮記．樂記》對「聲」與「音」的區分，認為嵇康雖然主張「聲」沒有哀樂，但卻承認「音」可以產生情緒。但是，文本中也沒有對「聲」與「音」有明確的區辨。[5]

筆者認為東野主人解決此矛盾的方式是採取了類似符號論的分析。他一方面指出符號（聲音）與意義（哀樂）沒有內在的聯繫，另一方面指出兩者可以透過社會的強制力而發生外部的連結。雖然早有學者指出可以將嵇康所說的聲音視為符號，[6] 甚至已指出符號的約定俗成性質。[7] 可惜這些見解往往並未更進一步地發展出完整的符號分析，以呈現東野主人論述中音樂的雙重性質。

---

[3] 同前引，頁 401-414。「通性」與「殊性」的分析類似王弼 (226-249) 的「大音」與「五音」的區別。用王弼來分析嵇康的論點是否合適？本文將提出不同的觀點。

[4] 蕭振邦，〈嵇康《聲無哀樂論》探究——兼論牟宗三疏〉，《鵝湖學誌》，31（新北：2003），頁 1-62。

[5] 相關討論參吳冠宏，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商権〉，《東華漢學》，3（花蓮：2005），頁 89-112。

[6] 相關如參張少康，〈嵇康的《聲無哀樂論》及其在中國文藝思想史上的意義〉，《中外文學》，20.1（臺北：1991），頁 21-32；曾春海，《嵇康：竹林玄學的典範》（臺北：萬卷樓圖書，2000）。

[7] 蕭振邦，〈嵇康《聲無哀樂論》探究——兼論牟宗三疏〉，頁 17。

雖然嵇康沒有現代符號論的語彙，但是在〈聲無哀樂論〉的文本中卻可以清楚發現符號的雙重特徵。如同符號論者強調符號與所表徵事物的連結是「任意的」，東野主人也從集體的風俗習慣（「夫殊方異俗，歌哭不同。使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而感」（頁 1b））以及個人的對聲音的主觀聯想（「夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣」（頁 9a））指出相同的聲音可以引發不同的情感，說明兩者連結的「無常」。

東野主人指出，由於聲音與情感沒有內在必然的一對一聯繫，因此，從聲音判斷演奏者內心狀態的「善聽」之說，必然與理不合，而那些用來支持「善聽」的古代傳說則是「俗儒妄記」（頁 3b）的虛構故事。他刁鑽的提出質疑：「善聽者」究竟聽到的是演奏者的心思？還是作曲者的意圖？假設孔子可以從文王所作的音樂中「睹文王之容」，這意味著演奏文王音樂的人是透明的傳達者。這個透明的傳達者必須不將自己的意念或「餘音」滲入音樂之中。但是，若演奏者透明的傳遞出作曲者的意圖，而非透過音樂呈現出他自己的心聲，鍾子期勢必無法探知伯牙（演奏者）的內心世界。透過演奏者與作曲者的對比，東野主人試圖揭露「善聽」之說的內在矛盾。

東野主人一方面切斷聲音與情感的內在聯繫，另一方面又指出兩者可以有外部的連結。他從「名」來說明社會能強制賦予聲音特定的意義，使得聲音與情感出現人為的勾連。東野主人反覆強調這種外部連結是社會約定俗成的結果，而非必然的結合。當事物與其符號之間是「名實俱去」（頁2a）的斷裂，把象徵意義的符號當成意義本身是錯誤的。因此，他說：「然樂云樂云，鍾鼓云乎哉？哀云哀云，哭泣云乎哉？因茲而言，玉帛非禮敬之實，歌舞非悲哀之主也。」（頁1b）玉帛作為一種符號可以用來表達禮敬，但是玉帛不是禮敬本身；歌舞可以展現哀樂，但是歌舞不等同於哀樂。他認為這種約定俗成的連結（將玉帛視為是禮敬之物）是沒有道理可循的。由於兩者的勾連只是偶發的外在因素所促成，故無法用邏輯推理來得知聲音所連結的意義，因此，即便是能「窮理」的聖人，也無法用其「無微不照」（頁6b）的推理能力來掌握兩者的關係。雖然聲音與情感只是偶發的扣合，東野主人指出這卻並不妨礙古人用音樂來節制情慾。只是，這種節制是外在人為的賦予的，與音樂的本質無關。

音樂的本質是「和」。東野主人主張，不管是高尚的雅樂或是淫蕩低俗的鄭聲，只要是符合「和」的音樂就是好聽的音樂。「和」的音樂有「單、複、高、埤」等不同的結構。這些結構會對聽者產生「躁、靜、專、散」等心理作用。但是，這種音樂的心理作用卻對「聲無哀樂」之說構成了論證上的挑戰。東野主人不

能放棄靜躁之說，否則音樂將無法感動人心。但是承認音樂有感動人的能力，其後果是推翻聲音與情感沒有內在聯繫的說法。但在此處，反而可以更清楚地看到嵇康如何以符號論的雙重性來化解他的理論困境。東野主人說：

> 然人情不同，自師所解，則發其所懷。若言平和，哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜；若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也；不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。（頁 8b）

東野主人辯稱，哀樂來自於人們懷抱著既有的「先發」成見。在聽到能引發躁靜的音樂時，他們「自師所解」來進行聯想，使得音樂能讓人「發其所懷」。但在音樂未受成見干擾之前的「平和」狀態，「則無所先發，故終得躁靜」：人們聽到的是音樂自身的躁靜本質。他所謂「躁靜者，聲之功也」，是要說明躁靜是對音樂的純粹感受；而「哀樂者，情之主也」則是指出哀樂是來自於人們對躁靜所做的主觀聯想。換言之，音樂雖然會產生躁靜，但是躁靜卻不必與特定的哀樂相結合。造成結合的是「自師所解」的聯想，而不是音樂自身的性質。

上述的分析是將東野主人的「聲無哀樂」之說視為一般性理論，認為他主張的「聲之與心，殊塗異軌，不相經緯」是泛諸四海的普遍原則。在此普遍原則之下，只要有風俗習慣的差異，就必然出現「同事異號」（頁 6b）的現象。因此，即便出現能「窮理」的聖人，但是到了「異域」，也得要學習當地的語言才能溝通。嵇康在八回辯論中的前七回，採取普遍論的立場來說明聲音與哀樂的內部斷裂與外部連結的雙重性關係。但是，到了第八回討論音樂如何能移風易俗時，我們卻看到了之前未曾出現的歷史哲學論述。在這個歷史哲學中，東野主人區分了無為而治的上古時代與風俗衰弊的後世。值得注意的是，在他描述的上古之世，聲音與情感之間沒有斷裂；但到了風俗衰弊的後世，聲音才與情感分離。這個歷史哲學使得聲音與情感的斷裂出現了時代性的限定：「聲無哀樂」是風俗衰弊的後世所出現的現象，而與無為的上古之世無關。

在第八回辯論的開始，秦客問「風俗移易」是什麼意思。東野主人開宗明義指出「夫言移風易俗者，必承衰弊之後也」（頁 11a）：移風易俗是因為世道衰弊才需要出現的反制措施。換言之，沒有出現衰敗的上古之世，沒有移風易俗的必要。接下來東野主人討論了這兩個歷史階段的性質。他先指出先王「崇簡易之教，御無

為之治」（頁 11a），人民處於自然無為的狀態；在此完美的世界中，內外融而為一，使得「和心足於內，和氣見於外」（頁 11a）。聲音與情感是一致的，因此「心與理相順，和與聲相應」（頁 11a）。上古之世的特徵是「萬國同風」（頁 11a）：聲音與情感的連結沒有地方性的差異。值得注意的是，當東野主人透過「同事異號」的地方差異來說明聲音與意義的斷裂，「萬國同風」則是否認了兩者的連結有地域上的不同。這表示聲音與情感的斷裂不存於上古。

在總結上古無為而治後，東野主人話鋒一轉，指出「然風俗移易，不在此也」（頁 11b）：移風易俗與上古之世無關。接下來，他討論需要移風易俗的衰弊之世。東野主人認為解決世道衰弊的關鍵是要透過禮節制約情欲。從幼年開始，透過學校教育把「正言」與「和聲」結合起來，使「和」的音樂附加上道德價值，然後用「語言之節、聲音之度、揖讓之儀、動止之數」（頁 11b）等外在規範來指導行為。這種教化要「少而習之，長而不怠」（頁 11b-12a），從外鑠來養成習慣，以達到馴化的目的。

有學者認為嵇康的移風易俗是要使人進入自然無為的狀態，而非透過禮樂教化的強制性。他們主張嵇康的「聲無哀樂」之說乃是要以道家來取代儒家，從道家無為而治來反對儒家的禮樂。[8] 這種將〈聲無哀樂論〉解釋為儒道之爭的說法，是把文本中「風俗移易，不在此也」的「此」解釋為禮樂教化，認為嵇康主張的是移風易俗乃是要回歸自然無為，而不是透過社會的外在制約。但是，這種解釋與文本的論述結構相矛盾。漢語的習慣用法，「不在此也」指的應當是文本前此討論的無為之治，而不是文本在下一部分才開始討論的禮樂教化。按照文本的結構，嵇康應該是說：移風易俗與上古無為而治無關。移風易俗的必要性只會出現在衰敝的後世。透過上古無為之世與衰敝後世的區辨，我們可以發現嵇康並未反對儒家的禮樂教化。儒家的教化在衰敝的後世有其必要性。他強調的是，這種外部強加的教化與音樂的本質無關。

值得注意的是，同為竹林七賢的阮籍 (210-263) 在其〈樂論〉中說「移風易俗，莫善於樂」。[9] 若是承認嵇康不會為了討好朋友而委屈自己的思想，則「風俗

---

8 相關可參見蔡仲德，《中國音樂美學史》（臺北：藍燈文化，1993），頁 560；李美燕，〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的「和聲」義〉，《鵝湖月刊》，26.9（新北：2001），頁 40-50；蕭振邦，〈嵇康《聲無哀樂論》探究——兼論牟宗三疏〉，頁 1-62；吳冠宏，《走向嵇康：從情之有無到氣通內外》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015），頁 166。

9 阮籍，《阮嗣宗集》（臺北：華正書局，1979，明嘉靖癸卯年 (1543) 陳德文、范欽刻本），卷 2，〈樂論〉，頁 39。

移易，不在此也」可以被解讀為旗幟鮮明的反對阮籍之說。他在告訴阮籍，純粹的音樂沒有移風易俗的能力。音樂就該只是音樂。雖然音樂被賦予了外在的社會強制價值，產生了「語言之節、聲音之度」之後，確實能作為改變社會的工具。但是，這不是純粹的音樂的自身。純粹音樂不能改變社會，只有社會才能改變社會。只有社會賦予的規範才能移風易俗。認為音樂的目的是要移風易俗，實乃對純美音樂的粗暴傷害。

認為移風易俗是要改變人心，以回到無為的上古，也與東野主人的立論矛盾。音樂的純美論建立在聲音與情感的斷裂上。在「心與理相順，和與聲相應」的上古之世，音樂與道德一體，聲音與情感沒有斷裂。在上古之世，不僅音樂沒有獨立的可能，「聲無哀樂」亦將是錯誤的命題。認為移風易俗是要回到上古渾然一成的狀態，意味著音樂將失去獨立自主。此與「客觀主義之純美論」背道而馳。另一方面，若是嵇康認為移風易俗是要透過禮樂教化，這表示他否認了回到上古之世的可能。聲音與哀樂的斷裂已不可能修復，逆反的道路已經斷絕。由於上古的無為之治一去不復返，音樂與道德教化才能相互獨立，東野主人也才能主張音樂的純粹性。

「聲無哀樂」之說切斷了逆反之路。這不僅是說上古之世一去不復返，這種斷裂亦使得情感與音樂不再是派生的關係。我們再也無法從音樂回溯到演奏者的心思。主張派生論的學者經常以文本中引用莊子〈齊物論〉中的「吹萬不同」的說法，強調不同孔竅所發出的聲音是來自於同一根源，並從派生關係勾連到〈齊物論〉的「人籟」、「地籟」、「天籟」的逆反，以建立三者基於一元發生論的工夫次第過程。[10] 確實，若修道是返回到原初狀態，功夫論就必然需要預設逆反的可能性。但是，從文本的前後脈絡觀之，東野主人在討論「吹萬不同」時，卻是從符號與意義的斷裂以否定逆反的可能。他反覆致意的是每個孔竅所發出的聲音無法從風中得知：

> 夫哀心藏於內，遇和聲而後發；和聲無象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲，其所覺悟，唯哀而已。豈復知吹萬不同，而使其自己哉。（頁 2a）

「和聲無象」指出聲音並沒有必然一定所要表徵的事物。「哀心有主」說明了哀樂

---

[10] 相關參戴璉璋，〈嵇康思想中的名理與玄理〉，《中國文哲研究集刊》，4（臺北：1994），頁 225-262；吳冠宏，《走向嵇康：從情之有無到氣通內外》，第 3 章，頁 140-178。

來自於人內心的主觀詮釋而與聲音本身無關。東野主人順著這個理路呈現出他所理解的「吹萬不同」：相同的風可以確實產生不同的聲音，但是究竟出現了什麼聲響，則無法從風的性質推定。風是風、聲音是聲音，兩者各有自己的性質。派生論者指出不同的聲響皆來自於風，認為可以從不同聲響逆推回到源頭的風。東野主人強調的卻是，這個共同的根源不能解釋為何出現個別性的差異。個別差異得要從各自所出現的脈絡中理解。因為相同的風與孔竅所發出的不同聲音沒有內在的關聯，這種斷裂性乃是造成「吹萬不同」的原因。

另一個常用來舉證派生關係的文句是「兼御羣理、總發衆情」（頁 9a）。[11] 單就字面上看，「御羣理」、「發衆情」意味著有某個主體主掌了「羣理」與「衆情」的源頭，因此可以「御之」、「發之」。這意味著主體與「羣理」與「衆情」之間有連續性，因此可以透過逆反，可從「衆」與「羣」的「多」回到道的「一」。不過，從該文句出現的語境分析，即看得出東野主人討論的是斷裂而非連續：

> 夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣，非進哀於彼，導樂於此也。其音無變於昔，而歡慼並用，斯非吹萬不同耶？夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡慼俱見；若資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分，則焉能兼御羣理，總發衆情耶？由是言之，聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。然則聲之與心，殊塗異軌，不相經緯，焉得染太和於歡慼，綴虛名於哀樂哉？（頁 9a）

在飲酒奏樂的宴會，有人歡、有人泣。東野主人說：相同的聲音卻可以產生不同的情感，這即是「吹萬不同」的道理。由於聲音與情感沒有特定的一對一關係，因此聲音「無主於喜怒」，亦應「無主於哀樂」。由於聲音不被哀樂所限制，它才能「兼御羣理、總發衆情」。美好的聲音有其自身的的平和特徵，它與情感的連結是沒有規律的「無常」。聲音所引發的情感是來自於聽者自己的心理狀態，聲音與情感是兩類沒有交集的事物。由於情感與聲音無關，故不能將聲音「染太和」、「綴虛名」。

在「一」與「多」的關係上，即便「多」是由「一」所生，東野主人否認可以從「多」回推到「一」，拒絕從聲音溯源到發聲者的心理狀態。「一」的自身性質

---

[11] 戴璉璋，〈玄學中的音樂思想〉，《中國文哲研究集刊》，10（臺北：1997），頁 59-90。

無法解釋「多」呈現出的不同樣貌，故而「均同之情」能發出「萬殊之聲」。東野主人以此說明「音聲無常」（頁 3b）。「聲無哀樂」的斷裂顯然與老子的道生萬物的宇宙一元論不同。以王弼的「大音」與「五音」的派生關係來理解嵇康的「聲無哀樂」亦不妥當。張少康認為：

> 聲音為體，哀樂為用，故「聲」與「哀樂」之關係，也就是一種體用關係。因此，我們可以說，「聲無哀樂」論正是建立在玄學本體論與方法論（言為象蹄、象為意筌是玄學認識方法論核心）基礎上的一種音樂美學思想。[12]

但是，當聲音與哀樂是斷裂的，兩者如何可能是體與用的關係？王弼在〈周易略例〉中說：「故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。」[13]「言為象蹄、象為意筌」賴以成立的連續性不正是東野主人所批判的對象？當符號與意義是斷裂的，「言」與「意」失去了必然的連結，我們如何能「得意忘言」？若是不再把嵇康當成是王弼學說的註腳，我們是否可以反過來說，「聲無哀樂」的命題正是要與王弼的「得意忘象」、「得象忘言」針鋒相對？事實上，筆者很難想像卓卓不群的嵇康會去附和小他三歲的王弼，然後自稱自己發現了「先賢所不疑」（頁 1a）的真理。

三、秦客說了什麼？

東野主人與秦客的辯論不是法庭上各述己見的兩造，而〈聲無哀樂論〉也不是雙方攻防的紀錄。無論是否真有秦客此人，文本中的秦客也只是嵇康所編織出的對手。即便秦客的論點並未被攻破，嵇康也讓秦客自承是「敗者」。嵇康在文本中宣稱東野主人贏得勝利自然無足為奇。不過，秦客提出的論點是否有可觀之處，則與嵇康安排的輸贏無關。事實上，文本中已留下足夠的材料，讓我們從秦客的說法中得到一個與「聲無哀樂」不同的認知理論。

相對於東野主人的斷裂，秦客強調聲音與情感的連續，並從此連續解釋為何聽

[12] 張少康，〈嵇康的《聲無哀樂論》及其在中國文藝思想史上的意義〉，頁 30。

[13] 王弼，《王弼集校釋》（臺北：華正書局，1992，樓宇烈校釋明汲古閣毛晉本），〈周易略例〉，頁 609。

者能掌握演奏者的心思。但是，這種連續不是不證自明的，也不是任何人都可以不費吹灰之力而能得之。秦客理論的核心在「善聽」。「善聽」的關鍵在「善」字。它指出了聽的能力有高低之別，在探知演奏者心思的過程中有誤判的可能。這種差異也蘊含著一種改善與逼近真確的可能。這種逼近真確的可能性，使聽成為一種修煉，一種讓人從誤聽中解放出來的技藝。本節的目的在分析這種聽的身體技藝。

「善聽」涉及聽者的企圖。「善聽察者」希望能從聲音中得知演奏者的心思。雖然有誤讀的可能，只要演奏者在演奏的當下心有所思，就必然有正確的答案。與此相對，東野主人討論的對象不是意圖刺探演奏者心思的聽者，而是「或聞哭而歡，或聽歌而感」對聲音進行任意聯想的人，或是「殊方異俗，歌哭不同」的風俗習慣。面對差異，東野主人採取相對主義的立場，對不同觀點一視同仁。即便有聽者確實掌握了演奏者的心聲，正解與誤解都被賦予同等的價值。正是由於不區分聽者的對錯，東野主人才能從各種「同事異號」中推衍出聲音與情感斷裂的結論。

東野主人一方面主張每個人聽到音樂的反應不一致，但他卻也承認社會的規訓可以使得聲音與情感產生固定的關聯，使得溝通將得以發生。但是，他指出這種基於共享符號所產生的溝通與「善聽」不同。當東野主人在批判鐘子期的「善聽」時，他特別指出鍾子期不是從琴聲中傳遞出的約定俗成訊息而得知伯牙的心聲：「若當關接而知言，此為孺子學言於所師，然後知之，則何貴於聰明哉。」（頁6b）這段話的意思並不是要否定人可以用共享的語言符號來知曉他者的心思，而是不允許秦客盜用他的社會符號理論。東野主人告訴讀者，秦客所說的「善聽」與語言學習不同。秦客所說的「善聽」是一種獨特的「聰明」，而不是透過約定俗成的社會符號來作為溝通的媒介。事實上，秦客自己也強調「善聽」不是來自於約定好的符號：

> 昔伯牙理琴而鍾子知其所志，隸人擊磬而子產識其心哀，魯人晨哭而顏淵察其生離。夫數子者，豈復假智於常音，借驗於曲度哉？（頁 2b）

「善聽」不是透過規範之下的「常音」與「曲度」而瞭解他人的心意。在秦客的理論中，伯牙的琴聲不是拿著對照表即能破解的暗號。我們甚至可以說，只有當鍾子期與伯牙是萍水相逢的陌生人，而非事先約定好暗號的熟人，或是擺一個眼神即知對方心意的總角之交，鍾子期的「善聽」才有意義，他也才夠資格成為伯牙的知音。

秦客的「善聽」不是以語言學習為模型，不是以共享的符號系統為基礎。他強調「善聽」是一種特殊技藝：

> 唯神明者能精之耳。夫能者不以聲眾為難，不能者不以聲寡為易，今不可以未遇善聽而謂之聲無可察之理，見方俗之多變而謂聲音無哀樂也。（頁 2b）

專精了這種技藝，將不會因為聲音的紛雜而聽不出發聲者的意圖；反之，沒有具備這種技能的人，再簡單的聲音也聽不出所以然來。秦客強調「仲尼之識微」、「季札之善聽」（頁 3b）的神妙能力是真實不虛的。不能因為沒有遇到「善聽者」就以為「善聽」不可能。由於這個能力是「唯神明者能精之」，秦客才能用此標誌聖人與凡人的差異。這種高低的次第也使聽成為一種可以修煉的身體技藝。

「善聽」如何成為一種身體技藝？這種身體技藝如何能不透過約定俗成的符號為中介，卻能使演奏者與聽者產生直接的聯繫？秦客指出：

> 心變於內而色應於外，較然可見，故吾子不疑。夫聲音，氣之激者也，心應感而動，聲從變而發；心有盛衰，聲亦降殺。同見役於一身。（頁 4b）

「心變於內而色應於外」說明了演奏者的內心情感會透過音樂表達於外。內外聯繫能「同見役於一身」的關鍵在於聲音是「氣之激者也」。聲音不是一個名詞，不是凝結於時間中的符號。聲音是氣的激盪奔騰，是一種在時間中流動的變化。人心受到感動後，出現了這種激盪奔騰，而他所發出的聲音也出現了對應的抑揚頓挫。秦客以「心有盛衰，聲亦降殺」來說明這種心與聲的「同見役於一身」的同步對應。

秦客雖然提到了「氣」，但是他的重點不在「氣」的性質，而是在於「氣」的激盪所形成的「姿態」(gesture)[14] 或「動態輪廓」。[15] 不同的激盪會產生對應的聲音變化。秦客的觀點應該是繼承了《禮記・樂記》的說法：

> 其哀心感者，其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。其喜心感者，其

---

[14] 鄭毓瑜，《引譬連類：文學研究的關鍵詞》（臺北：聯經出版，2012），頁 13-29。

[15] 顏學誠，〈酸的輪廓：變化中的身體感〉，《考古人類學刊》，82（臺北：2015），頁 157-184。

聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。[16]

演奏者的哀心、樂心、喜心、怒心、敬心、愛心，會產生出「噍以殺、嘽以緩、發以散、粗以厲、直以廉、和以柔」等不同的姿態。兩者的起伏變化是「同步的」(synchronized)。聲音不是社會約定俗成的符號，喜怒哀樂也不是字典上約定俗成的單字意義，它是演奏者內心的直接反應。音樂不再是音符或是歌詞。它的高低急緩對映演奏者心情起伏，演奏者的音樂與他的情感有了直接的聯繫。

〈聲無哀樂論〉雖然討論了「善聽」，但卻沒有論及「善奏」。「善聽」是一種技術，但是演奏卻不是。秦客認為人的心思都會在音樂的起伏中表現出來。因此，優秀的演奏者能展現他的情感，糟糕的演奏者卻也會透露出自己的心思。「夫心動於中而聲出於心，雖託之於他音，寄之於餘聲，善聽察者要自覺之，不使得過也。」（頁 2b）只要心「動」，發出的聲音也必然會產生出相應的姿態，成為「善聽察者」偵探的對象。因此「心悲者雖談笑鼓舞，情歡者雖拊膺咨嗟，猶不能御外形以自匿，誑察者於疑似也。」（頁 3a-3b）不管如何的匿藏或顛倒假裝，「善聽察者」總是能從聲音的變化中探知對方的心思。如同孟子要「觀人眸子」，「察」是「善聽」的目的。問題是「善聽察者」是如何察知？

「善聽察者」的能力在於能讓自己的情感隨著音樂起伏，將音樂的姿態能「拓印」(mapping) 到自己的心中。如此，演奏者的心思—音樂的起伏—聽者的情感三者產生了「同構」(isomorphic) 的變化軌跡，從而使得聽者感應到演奏者的內心世界。因此，秦客指出，聽到箏、笛、琵琶的聲音則在聽者產生躁越的心情，但是聞琴瑟則使得聽者心體閑靜。不同的樂曲在聽者心中產生出相對應的躁靜變化：

今平和之人，聽箏笛琵琶，則形躁而志越；聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。同一器之中，曲用每殊，則情隨之變。（頁 7b-8a）

「曲用每殊，則情隨之變」指出「善聽察者」的情緒隨曲調的變化呈現出相應的起伏。樂曲與聽者的連結不再是「無常」的任意性，不再是「或聞哭而歡，或聽歌而感」的隨意聯想。不過，這個連結的前提是「平和」。「善聽」的關鍵是善聽者能

---

16 孔穎達疏，阮元校勘，《禮記正義》，《十三經注疏》第 7 冊（京都：中文出版社，1971，清嘉慶二十年 (1815) 重刊宋本），卷 37，〈樂記〉，頁 3308。

將音樂所具有的姿態變化拓印在自己的心中。不過，不是所有人都能精準無誤地拓印。要讓自己的情感變動隨音樂起伏，必須是心境「平和」。「平和」是拓印的前提。它使「善聽察者」能如實地將自己的心情與音樂同步。

在秦客與東野主人的辯論中，他們通常在提出自己的論點前會先復述對手的主張；「難云」、「案如所云」、「故曰」是對對手論點的歸納與演繹。秦客在第五回辯論提出演奏者「形躁志越」、而「善聽察者」得以「情隨之變」，讀者可以從東野主人的歸納更加清楚秦客的感應論中呈現的姿態、拓印與同步：

> 主人答曰：難云「琵琶箏笛令人躁越」，又云「曲用每殊而情隨之變」，此誠所以使人常感也，琵琶箏笛，間促而聲高，變衆而節數，以高聲御數節，故更形躁而志越。猶鈴鐸警耳，鍾鼓駭心，故聞鼓鞞之音，思將帥之臣，蓋以聲音有大小，故動人有猛靜也。琴瑟之體，閒遼而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極，是以聽靜而心閑也。（頁 8a）

東野主人承認聲音確實可以使聽者拓印相對應的情感變化。「此誠所以使人常感」指出了聲音確實可以使聽者產生感應。然後，他解釋了聲音的起伏如何在聽者的心中產生同步的變化：琵琶箏笛短促而高亢的聲音與快速變動的音節，使得聽者「形躁志越」。聽到皮鼓駭人的聲響就使得人們想到軍中的嚴肅威猛。優雅的琴瑟聲音清遠遼闊，要虛心靜聽才能掌握其變化。

既然承認聽者可以將演奏者的音樂起伏拓印於自身，東野主人又該如何以「聲無哀樂」之說做出回應？他的反擊不是正面的否認，而是順著秦客的說法，將躁靜做為證據，指出在社會賦予「名」之前或個人尚未進行聯想之先，音樂有一種未被玷汙的純粹美感。東野主人並未推翻秦客的理論，而是挪用秦客的同步應感來說明音樂的自主性。兩者的差別在於，秦客把聲音中的抑揚頓挫視為是善聽者得以感應演奏者情感變化的原因，而東野主人卻把抑揚頓挫視為是音樂「和」的本體。強調雖然「和」的音樂可以感動人，但是人們卻可以賦予相同的「和聲」不同的意義。

傳統對〈聲無哀樂論〉的詮釋多主張嵇康站在道家的立場批判儒家的禮樂教化，認為東野主人反對的是這種區辨（雅樂與鄭風的優劣）對人心所帶來的桎梏。但是，在秦客與東野主人的對話中，「審國風之盛衰」（頁 2a）的重點不是在「盛衰」，而是在「審」。秦客不是在為禮樂教化尋找支持，他的「善聽」之說是

要呈現一種不透過符號而能探知他者內心的理論。由於不是透過「共享」(shared)的符號，因此鍾子期雖然能聽得伯牙的心思，這並不保證伯牙能反過透過共享的符號來了解鍾子期的意念。「善聽」是單面向的能力。當孟子說「君子遠庖廚」時，他指出具有惻隱之心的君子可以從廚房中待宰牲畜的哀嚎感受它們的痛苦，但孟子卻沒有說這些牲畜亦能感受到君子。「善聽察者」有能力穿越個體之間的界線而感應他者，但是被感應的他者卻不必然有對等互惠的能力。當「善聽察者」的穿越能力使得他感應天地萬物，這並不表示他與天地萬物共享某種既存的平等本質。在秦客的感應論中，「互為主體」的相互滲透並不是「善聽」的前提。

這種不是基於共享本質而產生的對他者的理解可以有許多不同的意義。它可能成為道德的論述，以區別感應天地萬物的君子與生活在封閉世界的小人；它可能成為政治學的理論，指出能感受百姓疾苦的人才能成為掌權者；它可能成為功夫論的基礎，與天地萬物的脈動同步成為修煉者的目標。不過，對以研究異文化為職志的人類學者而言，這種不需仰賴共享符號而能感知他者的認知技術，卻指向了跨越文化界線的可能。

四、「善聽」與符號脈絡

本節比較符號論與「善聽」的差異。筆者以脈絡的概念來說明符號論在人文社會學科的影響，指出它以「同時限」(synchronic) 系統以及系統內部的差異與對比來認識一事物；其與「善聽察者」追蹤事物在「貫時限」(diachronic) 中的變化來認識該事物，是兩種不同的認知過程。筆者並非要指出何者是正確的，而是強調兩種方式各自有的特徵。例如，脈絡的概念必然導致系統封閉性與固著性。這種封閉性雖然解釋了同一系統中人們如何透過共享符號得以相互溝通，另一方面，卻也導致了不同系統之間難以溝通的困境。面對脈絡論的問題，社會科學創造出「實踐」(practice) 的概念來解決脈絡系統衍生的問題。但是，當「善聽察者」不是透過共享的符號來探知他人的心思，「善聽」之說不會衍伸出系統的概念。當沒有固著的系統邊界以阻擋不同群體之溝通，它將不會衍伸出系統封閉性與系統變遷等問題。筆者並非要否認脈絡論，更不是要否認符號的認知。但是，符號理論所導致的系統封閉性將難以解釋人類學者如何能跨越不同的符號系統以進行跨文化的認識。若是符號的認知只是人們認識世界的一種途徑而非唯一的途徑，不倚賴共享符號系統的「善聽」將可提供一種跨文化認知的機制。本節將以「分類」與「歸類」來探討它

們各自導引出的封閉性與開放性兩種認知方式。

事物與意義的斷裂在現今人文社會學科中已成為普遍接受的觀點。脈絡概念即是一例。脈絡指出事物沒有自己本身必然的意涵。隨著事物所存在的脈絡發生改變，意義亦隨之不同。受到脈絡概念的影響，人文社會學科的提問方式出現了巨大的變化。我們不能再問什麼是「瘋子」，因為不同時代對瘋子的理解不同；我們不能再問「真理」的本質，因為不同哲學家對真理的理解脈絡有異。

脈絡並不只是主張符號與意義的連結是任意的。更重要的是它賴以成立的「系統」。系統的概念一方面預設清楚的邊界（系統之內與系統之外），指出只有系統之內的事物才是需要考量的對象；更重要的是指出，內部個別事物的意義來自於它與系統內其他事物的結構關係。舉例言之，一個圓鐵片扣在玻璃瓶上是「瓶蓋」，被擺在象棋盤上是「棋子」。隨著所處的脈絡不同而被賦予不同的意義。為什麼這個圓鐵片代表的是「帥」？這不是因為它長得「帥」，而是因為棋盤上只缺一顆「帥」。這個圓鐵片的意義是從與其他棋子的對比中產生。若是一事物的意涵要透過與他者的對比才能得知，比較的對象必然需要有所限制，因此系統需要以封閉的邊界為前提。當我們把圓鐵片從象棋盤上移到西洋棋盤上，讓它代表「皇后」；系統結構關係發生改變，它從一個系統跳入到另一個系統，獲得了全新的意義。若是要討論這個圓鐵片的生命史，我們雖然看到它的意義有「瓶蓋」、「帥」、「皇后」三個不同階段。但是，這些意涵彼此間沒有任何的聯繫性。時間在脈絡的概念下被切割為一個個同時限的橫剖面。系統脈絡讓我們討論每個橫剖面內部的結構關係，但是卻無法討論一事物在前一脈絡與後一脈絡之間的連續性。簡言之，脈絡系統使得事物的喪失了貫時限的意義。

脈絡系統是人類學了解異文化的基本架構。當符號逐漸成為人類學分析瞭解文化的主要方式，文化內部的同質與外部的斷裂也成為人類學的基本假設。這種雙重性在二十世紀初逐漸成形。不同於十九世紀的演化論將不同的文化安排在高低等級的演化序列，二十世紀的人類學的文化相對主義切斷了不同文化之間的關聯。每個文化成為自足的整體，每個文化的內容來自於群體的獨特歷史經歷。由於歷史經歷不同，因此不同文化之間呈現出系統性的斷裂。故而我們不能以漢人文化了解原住民文化，也不能以泰雅族文化了解排灣族文化。另一方面，相對於文化之間的斷裂，文化內部被認為是一個整合的整體。這種整體性或展現在貫穿於同一個文化群體不同行為層面的「文化精神」(ethos)，或在於群體內共享相同的「世界觀」。呈現不同文化之間的斷裂性，以及相同文化之內的同質性的最佳例證是語言。語言的

邊界成為文化的邊界，使用相同的語言的人被認為有相同的分類系統與思維方式。

當人類學把文化視為各自獨立的符號系統，每個文化決定了人們如何認識世界。此理論衍伸出特有的問題。例如，系統如何發生改變？跨越系統的認知如何可能？一九八〇年代的實踐理論即是對這些問題的回應。[17] 它具體的展現在薩林斯 (Marshall Sahlins) 與歐比耶斯科 (Gananath Obeyesekere) 對庫克船長 (Captain Cook, 1728-1779) 為何被夏威夷人殺死的辯論中。[18] 若是如薩林斯所言，人們對世界的認識都是受到既有文化知識的決定，在此封閉的系統中，我們怎麼能正確的認識系統之外的他者？夏威夷土著對庫克船長的認識難道無法溢出當地文化所編寫的「劇本」？歐比耶斯科主張夏威夷人具有的「實踐理性」(practical rationality) 能讓他們跳脫固有的文化成見。但是，一旦承認人有超越文化劇本的主體性，以研究文化為職志的人類學者又該如何面對這種「非文化」的主體？這個「非文化」主體是否依循某種「泛文化」的普遍性原則？當布赫迪厄 (Pierre Bourdieu, 1930-2002) 否認他的實踐理論是「理性行為理論」(rational action theory)，[19] 我們看到學者面對文化決定論時的進退失據。或許，我們可以聲稱每個群體各自具有其獨特的理性。但是，若是這種「理性」也是文化群體的一部分，問題又回到原點：我們又該如何解釋文化系統的變遷？

薩林斯對實踐的討論並未假設系統之外主體。他指出，人雖然從既有的文化結構來應付新的情境，但新情境卻使得原先沒有關聯的文化概念出現新的連結而導致結構的轉變。[20] 新的連結並不需要預設一個不受文化制約的主體。不過，當薩林斯以實踐來解釋人如何從一個同時限的系統跳入到另一個同時限的系統時，他並沒有推翻同時限的認知結構。我們看到的是從孔德 (Auguste Comte, 1798-1857) 以降的兩種切入社會現象的角度：「靜態社會」(social statics) 與「動態社會」(social dynamics)。實踐說明了動態的過程，而系統結構則描述了靜態的社會關係。兩者的關係就如同索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) 所區別的「話語」(speech) 與「語言」(language)。[21] 雖然「語言」結構是透過個別的「話語」而轉變，但是

---

[17] Sherry Ortner, “Theory in Anthropology since the Sixties,” *Comparative Studies in Society and History*, 26.1 (1984), pp. 126-166.

[18] Robert Borofsky, “Cook, Lono, Obeyesekere, and Sahlins,” *Current Anthropology*, 38.2 (1997), pp. 255-282.

[19] Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu* (New York: Routledge, 2002), pp. 66-102.

[20] Marshall Sahlins, *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981), pp. 33-66.

[21] Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (New York: McGraw-Hill, 1959), pp. 7-17.

人們當下認識世界的方式仍然透過語言的同時限分類來進行。薩林斯雖然指出實踐（話語）能使認知結構（語言）發生轉變，但是他還是保留了語言的結構來解釋人們對世界的認知。討論夏威夷人的世界觀時，他還是需要確定所要討論的時空脈絡，從一事物所在的同時限系統分析其意義。

「善聽」的重要性在於它提供了另一種認知的框架。它不是透過系統內部的結構差異來認識事物，也不是仰賴同時限的脈絡來定義事物。「善聽察者」透過每個事物自身的變化中來探究其性質。當「善聽察者」在跟蹤事物的流變，他對該事物的理解來自該事物自身，而不是它與系統脈絡中其他事物的關係。脈絡論把事物「化約」(reduce) 到它所存在的系統脈絡中，「善聽」則試圖回到事物本身。但是，這個事物不是凍結於同時限的橫剖面，而是只存在於時間的流動之中。事物在時間流動中的姿態變化是認知的對象。姿態不是時間定格下擺出的「姿勢」(pose)。若是姿態存在時間的流動當中，一旦把時間凝固，所要認知的對象立即消失。「善聽」的認知原則是要讓認知主體透過事物的變化來產生共感，將其高低起伏的姿態拓印於自身。[22]

這兩種認知方式有著重要的差別。在符號認知中，事物的認知來自於與其他事物之間的同時限差異。區辨差異成為認識的基礎。因此，若是一個人不能清楚的分辨事物之間的不同，做出明確的概念區辨，我們會懷疑他的思維不夠嚴謹。事實上，現今學術界對事物範疇的討論多半是建立在對「分類」的要求上。「分」是認識的關鍵。它成為人類認知的基本原則。例如，樹狀圖的認知結構指出傢俱可以區分為桌、椅、床，然後再將每一類別再細分為更細的範疇，例如將桌子細分為書桌、餐桌、咖啡桌。屬於相同範疇的事物共享某些特徵，而較細的範疇是在前一級範疇上加上不同的屬性，使得書桌、餐桌、咖啡桌被區辨出來。

認知人類學認為這種將事物拆解為不同屬性的「成分分析」(componential analysis) 反映了人類思維的基本結構。[23] 但是「善聽」卻指出「分析成分」並非唯一的認識途徑。在「善聽」中，範疇不是來自於系統內一事物與其他事物的差異，而是來自於不同事物的相同變化姿態。基於相同的姿態，它們被歸為一類。這種「歸類」不是透過分辨細微的差別以「分門別類」，而是通過相同的姿態來建立範疇。對強調不同事物差異的「分類者」而言，清楚分辨出差異是概念清晰的表現。但是，在「歸類者」看來，沒有辦法從事物的流動變化中發現類同的姿態，則

---

[22] 顏學誠，〈酸的輪廓：變化中的身體感〉，頁 157-184。

[23] Stephen Tyler, *Cognitive Anthropology* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969), pp. 1-23.

是沒有感通的靈性。

鄭毓瑜在其《引譬連類：文學研究的關鍵詞》討論了這種以變化的姿態而在不同事物之間穿梭的感通。從她對劉勰《文心雕龍・物色》：「詩人感物，連類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區：寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」的分析，[24] 我們看到了「連類」（或是筆者所說的「歸類」）來自於詩人的「感物」。她指出：

> 既稱「感」，則「感物」當屬心的活動（「沉吟視聽之區」），但這活動的作用又是在「連類」……而「連類」就是「感物」的內容與體現。而「人」在這個類推體系中是唯一能「感知」同時又「應顯」的樞紐；人身能夠接收來自天地萬物的訊息（包括陰陽慘舒、四時動物、日影長短），同時又將這訊息反應給原本發出訊息的世界（寒暖、舒躁、淒遲）。[25]

在「感物」與「連類」的關係上，事物的範疇來自於詩人「連類」的能力。相同的變化被連為一類。詩人所感者是「物」的「宛轉」，並將之拓印於自身，使得自己「與心而徘徊。」在「宛轉」與「徘徊」上，詩人進行了同步的拓印。而這種拓印是接收天地萬物訊息的方式，也是我們向天地萬物傳達訊息的方式。

在研究群體差異時，人類學者聲稱可以從當地人的觀點來描述個別文化的特徵。但是，我們認識異文化的能力從何而來？若是人對於世界的認識受到自己文化分類框架所決定，人類學研究將永遠只是以自己的分類框架套在異文化之上。人類學者意識到這種可能性，故將之視為研究的大忌。從薩伊德 (Edward Said, 1935-2003) 的「東方主義」(Orientalism) 到上述薩林斯與歐比耶斯科的辯論，指責對手的研究是將自己的認知體系套用在對他者的理解上，乃是一種全盤否定對手研究價值的嚴重攻擊。但系統脈絡的概念將使人類學永遠無法擺脫這種「我族中心主義」(ethnocentrism) 的質疑。

蓋爾納 (Ernest Gellner, 1925-1995) 說他從沒有遇到從田野回來的人類學者聲稱他所研究的對象無法被理解，透過努力總可以迫近他者的世界。[26] 或許，田野

---

[24] 轉引自鄭毓瑜，《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，頁 33。

[25] 同前引，頁 34。

[26] Michael F. Brown, “Cultural Relativism 2.0,” *Current Anthropology*, 49.3 (2008), pp. 363-383.

中的人類學者除了分類架構之外，有著另一種掌握他者的能力。在探究當地人的分類系統之外，也在讓自己的心「徘徊」於當地文化的「宛轉」變化中。當紀爾茲 (Clifford Geertz, 1926-2006) 在區別古迪納夫 (Ward Goodenough, 1919-2013) 的「成分分析」與他的「深厚描述」(thick description) 時指出，人類學者要掌握的是當地人「意欲何圖」(what they are up to)。[27] 人類學對於異文化的研究不是生產出當地人的分類體系，而是掌握「意欲何圖」中的意向流動。以此觀之，人類學者或許也應該是詩人，他的技藝是在讓自己與當地人的情感躍動同步。

五、「善聽」與身體研究

「善聽」是一種身體技藝。在現今的身體研究中，與它關係最密切的是生手到專家的討論。身體研究者從專家所展現的「身體主動性」與「身心一如」來反對笛卡兒 (Rene Descartes, 1596-1650) 身心二元論 (dualism)。不過，不同於牟斯 (Marcel Mauss, 1872-1950) 以「身體技藝」(techniques of the body) 來說明不同社會所形成的「慣習」(habitus) 並以此來區別不同文化在肢體表現上的差異，[28] 秦客的「善聽」則是要在心靜平和當下產生感應。從〈聲無哀樂論〉的架構觀之，牟斯的身體技藝更接近於東野主人的「少而習之，長而不怠」的社會建構。但是，這種固著的反應模式勢必無法使「善聽察者」「隨物宛轉」。本節從「善聽」與慣習的差異來討論不同性質的身體技藝，並探究「善聽察者」所認知到的世界。

專家的身體在身體研究中具有重要的理論地位。其原因與笛卡兒的身心二元論有關。笛卡兒認為身體與心智是不同的事物，強調兩者各自有不同的運作原則。身心二元論更重要的影響在於視心智為是指揮身體的靈魂。萊爾 (Gilbert Ryle, 1900-1976) 以「控制機器的幽靈」(ghost in the machine) 來指稱笛卡兒二元論下的身與心關係。[29] 傳統社會科學的身體討論是建立在這種心智的優越性上，而把身體當成是社會文化塗鴉的白紙。即便討論到身體，也專注於文化概念所建構出的「身體觀」。如同透納 (Terence Turner) 批評傅柯 (Michel Foucault, 1926-1984) 對不同時

---

[27] Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture," in *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), pp. 3-30.

[28] Marcel Mauss, "Techniques of the Body," *Economy and Society*, 2.1 (1973), pp. 70-88.

[29] Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pp. 11-24.

代身體觀的分析是「反身體」(anti-bodies) 的，[30] 這種給予心智優先位置的取向是現今身體研究主要批判的對象。

打破身心二元論的策略之一是指出身體並非是等待心智指揮的被動機器，而是有回應世界的主動能力。專家「習慣成自然」的身體成為展現身體主動性的證據。例如，翟非斯 (Hubert Dreyfus, 1929-2017) 討論生手到專家的五個階段，指出透過反覆的刺激反應訓練，可以在神經組織間建立起固定的路徑，使得專家不必透過表徵符號的思辨即能自動做出反應。[31] 在一些學者的討論中，心智甚至成為對此主動能力的負面干擾。例如，在有關專家級運動選手的討論中，研究者發現心智的關注是對動作流暢性的阻礙。[32] 事實上，身體主體性的討論往往保留身體與心智的二分。在翟非斯的討論中，生手到專家的是從心智控制身體到身體超越心智控制的主從關係的轉變。在此過程中，信手捻來不費吹灰之力的流暢不是尚未經過社會制約的「前文化」狀態。生手到專家不是一種回到原初「嬰兒」的逆反過程，而是變本加厲的社會化的結果。透過全面性的社會制約，專家得以悠遊於所專精的活動，絲毫沒有尷尬阻礙。這種看似「自然而然」的身體操作，其實掩蓋了人為的薰陶。「自由自在」的無拘無束其實是完全馴服的明證。「日用而不知」乃是文化塑模的具體表現。由於沒有遇到尷尬與不協調，沒有遭遇困境的專家也就不需要反省自身的處境。值得一提的是，布赫迪厄的「慣習」研究目的是要彰顯這種「日用而不知」的處境，以作為「反省社會學」(reflexive sociology) 的思辨對象。[33] 這種反省亦彰顯出布赫迪厄仍保留身體與心智的二分架構。

在行為主義的制約中，刺激與反應所構成的迴路都必然是按照既有規劃，沒有應付突發狀況或創新的可能。但身體研究者討論的專家畢竟不是只會照表操課的機器人。布赫迪厄指出「慣習」是一種能從一種情境「轉換」到另一種情境的身體「傾向」(transposable disposition)，使得專家即使未做過排演，但仍能「即興演

---

30 Terence Turner, “Bodies and Anti-Bodies: Flesh and Fetish in Contemporary Social Theory,” in T. Csordas (ed.), *Embodiment and Experience* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 27-47.

31 Hubert Dreyfus, “Intelligence without Representation–Merleau-Ponty’s Critique of Mental Representation,” *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1.4 (2002), pp. 367-383.

32 Sian L. Beilock & Sara Gonso, “Putting in the Mind versus Putting on the Green: Expertise, Performance Time, and the Linking of Imagery and Action,” *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 61.6 (2008), pp. 920-932.

33 Pierre Bourdieu & Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology* (Cambridge: Polity Press, 1992), pp. 1-7.

出」(improvisation)。[34] 翟非斯則指出專家的能力在於能細緻的分辨外來刺激。身體的自主性是透過外部刺激的「引誘」(solicitation) 而被召喚出來。但所召喚的不僅是之前學習過的反應模式，而是有隨機應變的可能。翟非斯以梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 的「最佳掌握」(maximal grip) 概念指出專家有趨於「完形」(gestalt) 的能力。面對殘缺或是不平衡的狀態，會進行主動的修正使之達到完形的狀態。[35]

但這種受到誘發而產生的適當回應是否是「善聽察者」的「隨物宛轉」？秦客與翟非斯面對的問題不同。翟非斯討論的是如何對付棋盤上的對手或是道路的狀況。他談的不是感應，而是如何在行動上做出「反應」(react)。秦客討論的「善聽察者」則是要探查他人的心思。但翟非斯討論的西洋棋高手卻不必探知對手的想法。棋局本身的結構就能引誘出他的制敵之道。另一方面，「善聽察者」雖然得知了對方的心思，但是他卻不一定知道該如何應付。

除了身體的主動能力之外，另一個試圖打破身心二元論的取徑是強調身體與心智的一元。身體不是被動的受到思維的指導，而是在起心動念之際，身體也同時展開行動。[36] 此處的思維不是反省所處狀態、評價行動優劣的心智，而是人的意圖。專家是「心到手到」能使動作符合意圖的人。當身體的動作與意圖脫節，想做卻身體不聽使喚，當外在世界抗拒了我們的操弄，此時才需要啟用反省的心智來面對情境的挑戰。邱德思 (Thomas Csordas) 認為反省與思辨是將世界「客體化」(objectify) 為外在於己的他者，使之成為可以檢視與操作的對象。但專家卻可悠遊於所從事的活動而不需要動用反省的能力。此時，世界不是外在於人的思辨對象，人的思維與他的行動渾然成為一體，沒有了主體與客體的分別。邱德思稱物我不分的狀態為「前客體化」(pre-objectify)。在此情境下，人與人的界線消失，使得人能感知對方的狀況。邱德思即以此來解釋「靈療」時治療師能感知病患的疼痛的能力。[37]

邱德思指出人可以在「互為主體」(intersubjective) 的情境中，透過自己的身體感知來感知他者。他稱之為「身體的關注」(somatic modes of attention)。當他以靈

[34] Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice* (Cambridge: Polity Press, 1990), pp. 52-69.

[35] Sian L. Beilock & Sara Gonso, "Putting in the Mind versus Putting on the Green: Expertise, Performance Time, and the Linking of Imagery and Action," pp. 920-932.

[36] Thomas Csordas, "Embodiment as a Paradigm for Anthropology," *Ethos*, 18.1 (1990), pp. 5-47.

[37] Thomas Csordas, "Somatic Mode of Attention," *Cultural Anthropology*, 8.2 (1993), pp. 135-156.

療來說明「身體的關注」，我們看到了類似「善聽」的感知能力。[38] 在「前客體」狀態下，靈療師沒有將病患視為是外於自己的他者。由於彼此間沒有了主客的分隔，因此靈療者能接收到病患的訊息。邱德思用心理分析學的「反移情」(countertransference) 概念來說明這種對病人的感應。當忘我的專注於音樂線條的起伏，當自身的情緒與音樂同步，「善聽察者」也可以說是進入了主體與客體消融的狀態。不過，在心理分析中，「反移情」發生於無意識的狀態。在無意識狀態下，我們不僅不知道靈療師是透過哪種感官知覺以及用何種方式來感應對方，也不知道如何做才能消彌自我與他者的主客隔閡。但在秦客的「善聽」中，從聲音與情感所展現出的姿態，以及聽者將姿態拓印於自身來產生感應，則清楚的說明了感應的機制。感應不再只是某種天賦異稟的直覺。透過秦客的解釋，我們有了一套說明其發生過程的機轉與步驟。

「善聽」與「前客體化」的更大差別在於對存有性質的假設。「客體化」是指從某個特定的面向對他者進行審視。這種審視使他者成為可以思辨與操作的對象。但是「客體化」所採取的特定角度卻也排除了其他的觀點，使他者的其他可能面向無法呈顯。「前客體化」則是指尚未採取固定觀點的開放狀態。由於尚未採取固定的視野，因此事物的樣貌有各種可能性。因此，邱德思提出「不確定性」(indeterminacy) 來指稱「前客體化」的這種開放性與可能性。[39]

「不確定性」的基礎是建立在「客體化」的方式具有多種可能性上。它預設觀察者可以採取不同的角度來觀察某一事物。這是一種類似「橫看成嶺側成峰」的「觀點主義」(perspectivism)，指出一個人看到的是「嶺」、另一個人看到的是「峰」，並非因為這兩個人看到的是不同的山，而是從不同角度看同一座山。這種「不確定性」是以山的恆定性為前提：他們是在觀看同一樣事物。雖然事物的恆定性允許從不同角度觀看它，但也讓我們意識到任何角度都無法將之窮盡。值得注意的是，「觀點主義」所預設的世界，與「善聽者」所感知的世界有巨大的差別。「善聽者」聽到的不是一個恆常的「東西」。他感應到的是聲音抑揚頓挫的變化，而不是某一個事物。是在變化當中，他有所察覺；之後才能試圖與變化的姿態同步，將之拓印於自己心中。在「善聽者」身上，我們看到另一種認識世界的方式。世界作為真實，不是一個停滯於時間之下，擺放在那裡任我們從不同角度端詳的東西。世界永遠在生生不息的流動中，而我們只能跟隨著它的變化，「隨物宛轉」的

[38] Ibid.
[39] Ibid.

認識它。

筆者並非要比較視覺與聽覺，而是要區別恆定與變化的流動在本體意義上的差異。英格德 (Tim Ingold) 在有關「線條」(lines) 的討論中比較了「旅途」(wayfaring) 與「移動」(transport) 的不同。[40]「移動」是空間的位移，就如同坐在客機中，點到點之間的過程毫不重要。乘客可以睡覺、看電影，機艙外的一切與他無關。他只在乎到了下一個點可以看到什麼。相對而言，「旅途」強調旅行者自身在過程中發生的改變。英格德所說的線條指不僅是身體的位移，也包括在紙的畫線，例如中國的「書法」(calligraphy) 或西方古代手抄本上的文字。不同於以文字符號的出現來作為人類意識史的分水嶺的觀點，英格德認為更重要的改變是印刷術的出現。他認為「書法」是書寫者在紙上的「旅途」。做為欣賞書法的人，觀看者追隨著字的筆畫而流轉，透過筆的流動領略書寫者所描繪的風景。但印刷術卻使得流動戛然而止。我們在印刷書本上看到的是抽象符號的排列組合。時間不再是連續性的流暢，而是從一點跳到下一點的空間位移。印刷字成了單點擊發的機槍，一粒一粒地打在紙上，每個字有著相同的大小與間隔，永遠沒有溢出邊界的可能。每個字都是個別的概念符號，在時間靜止中我們把玩它，反覆的觀察，試著將之拆解，試圖找尋它的意義。但是，在欣賞書法時，我們的視覺焦點不斷地移動，隨著筆畫高低起伏，一撇一捺之間，我們的心緒被牽動。在符號的抽象意義之外，另一種訊息在傳遞。

金庸的小說《俠客行》的結尾比較了不識字的男主角石破天與學問之士的觀看方式。面對石壁上書寫的詩文，有學問的人推敲著每個字詞與詩句的意義。如同邱德思的「不確定」，他們爭論著每個符號的不同解釋。但是不識字的石破天卻只看到筆畫的流動。當眼神隨著筆畫的高低起伏，他發現自己身上的氣隨之在穴道之間流轉。訊息可以不在字詞的訓詁意義之上，而是在書法的筆畫宛轉流動中。當石破天將筆畫流動的姿態拓印在自身，他修成了絕世武功。

看到仇人受苦而嘶喊時，我們或許會「聞哭而歡」。但是，這並不表示我們誤將他們的嘶喊當成歡樂。我們是知道他們處於痛苦當中，但卻以此為樂。當撕裂著空氣的淒厲哀嚎如尖針般鑽入我們的耳中，意義怎麼會是邱德思說的「不確定」？當聲音起伏變化，我們的心思亦隨之流動，像是在洋流上的小船被帶往某個地方。我們確實可以將時間凝結，用「心靈之眼」從不同的角度觀看事物的結構。但是在我們的知覺經驗中，時間永遠是流動的，流動的方向永遠是被之前的軌跡所催促

40 Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (New York: Routledge, 2007), pp. 72-151.

著。「心靈之眼」像是上帝一般俯瞰著世間萬物。但是，作為人，我們隨著萬物的脈動而「宛轉」。「善聽察者」存在的世界與符號是非常不同的。

六、結語

〈聲無哀樂論〉是現今討論魏晉思想的熱門文本。筆者沒有漢學的訓練，不敢奢望對漢學研究有所貢獻。若能有些微價值，也只是從文本的分析探究嵇康如何解釋「聲無哀樂」的命題，並指出他可能以此命題來批評阮籍與王弼的學說。這個分析有其侷限。本文無法討論嵇康的觀點如何上接先秦道家，也無法討論他對後世的影響。本文的分析將只限於文本上所呈現的爭論。至於產生這些爭論的社會脈絡與歷史過程也不在分析之列。因此這個分析必然有「見樹不見林」的缺失。但是〈聲無哀樂論〉的文本對人類學卻有重大的意義。當我們意識到〈聲無哀樂論〉處理的核心議題是如何認識他者的認識論問題，這使「聲無哀樂」的討論與人類學有了交集。

探知他者心思的企圖（「人焉瘦哉」）、期待他人知道自己想法（「盍各言爾志」）、不被世人所知時的自我安慰（「人不知而不慍不亦君子乎」）在古人的論述中屢見不鮮。若人們從小就生活在一起，給一個眼色就知道彼此的想法，「善聽」不會是迫切的問題。從社會類型的角度觀之，「知己」不是一個小規模社會常出現的焦慮。只有在陌生人充斥的複雜社會，它才會成為人們普遍關心的問題。「善聽」是陌生人社會的技術。

這個技術不僅對研究陌生文化的人類學深具意義，它亦有時代的意義。在這個將文化差異視為是群體界線的時代，當文化成為「種族」(race) 的代名詞，[41] 甚至敵我識別的標記，我們需要找到穿越鴻溝的橋樑。面對各式各樣的群體衝突，我們需要超越封閉的符號系統，感同身受他人的喜怒哀樂。一個從未想要探知他人心思的人將無法感同身受。但是當我們願意成為「善聽者」，符號系統的邊界將不能阻擋我們的努力。本文希望能從「善聽」中說明這種可能。

（責任校對：廖安婷）

---

[41] Adam Kuper, “The Return of the Native,” *Current Anthropology*, 44.3 (2003), pp. 389-402.

引用書目

一、傳統文獻

王　弼 Wang Bi，《王弼集校釋》*Wang Bi ji jiaoshi*，臺北 Taipei：華正書局 Huazheng shuju，1992，樓宇烈校釋明汲古閣毛晉本 Lou Yulie jiaoshi Ming Jiguge Mao Jin ben。

孔穎達 Kong Yingda 疏，阮元 Ruan Yuan 校勘，《禮記正義》*Liji zhengyi*，《十三經注疏》*Shisanjing zhushu* 第 7 冊，京都 Kyoto：中文出版社 Chūbun shuppansha，1971，清嘉慶二十年 (1815) 重刊宋本 Qing Jiaqing ershi nian (1815) chongkan Song ben。

阮　籍 Ruan Ji，《阮嗣宗集》*Ruan Sizong ji*，臺北 Taipei：華正書局 Huazheng shuju，1979，明嘉靖癸卯年 (1543) 陳德文、范欽刻本 Ming Jiajing guimao nian (1543) Chen Dewen, Fan Qin keben。

嵇　康 Ji Kang，《嵇中散集》*Ji Zhongsan ji*，臺北 Taipei：臺灣中華書局 Taiwan zhonghua shuju，1970，明嘉靖乙酉年 (1525) 黃省曾刻本 Ming Jiajing yiyou nian (1525) Huang Shengzeng keben，卷 5，〈聲無哀樂論〉"Sheng wu aile lun"，頁 1a-12b。

二、近人論著

牟宗三 Mou Zongsan，《才性與玄理》*Caixing yu xuanli*，臺北 Taipei：臺灣學生書局 Taiwan xuesheng shuju，1978。

李美燕 Lee Mei-yen，〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的「和聲」義〉"Cong 'Sheng wu aile lun' tanxi Ji Kang de 'hesheng' yi"，《鵝湖月刊》*Ehu yuekan*，26.9，新北 New Taipei：2001，頁 40-50。

吳冠宏 Wu Kuan-hung，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉"Dangdai 'Sheng wu aile lun' yanjiu de sanzhong lundian shangque"，《東華漢學》*Donghua hanxue*，3，花蓮 Hualien：2005，頁 89-112。

______，《走向嵇康：從情之有無到氣通內外》*Zouxiang Ji Kang: cong qing zhi youwu dao qi tong neiwai*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin，2015。

張少康 Zhang Shaokang，〈嵇康的《聲無哀樂論》及其在中國文藝思想史上的意義〉"Ji Kang de *Sheng wu aile lun* ji qi zai Zhongguo wenyi sixiang shi shang de

yiyi”，《中外文學》*Zhongwai wenxue*，20.1，臺北 Taipei：1991，頁 21-32。doi: 10.6637/CWLQ.1991.20(1).21-32

曾春海 Zeng Chun-hai，《嵇康：竹林玄學的典範》*Ji Kang: zhulin xuanxue de dianfan*，臺北 Taipei：萬卷樓圖書 Wanjuanlou tushu，2000。

蔡仲德 Cai Zhongde，《中國音樂美學史》*Zhongguo yinyue meixue shi*，臺北 Taipei：藍燈文化 Landeng wenhua，1993。

鄭毓瑜 Cheng Yu-yu，《引譬連類：文學研究的關鍵詞》*Yinpi lianlei: wenxue yanjiu de guanjianci*，臺北 Taipei：聯經出版 Lianjing chuban，2012。

蕭振邦 Shiau Jenn-bang，〈嵇康《聲無哀樂論》探究——兼論牟宗三疏〉“Ji Kang *Shen wu aile lun* tanjiu: jian lun Mou Zongsan shu”，《鵝湖學誌》*Ehu xuezhi*，31，新北 New Taipei：2003，頁 1-62。

戴璉璋 Tai Lian-chang，〈嵇康思想中的名理與玄理〉“Ji Kang sixiang zhong de mingli yu xuanli”，《中國文哲研究集刊》*Zhongguo wenzhe yanjiu jikan*，4，臺北 Taipei：1994，頁 225-262。

______，〈玄學中的音樂思想〉“Xuanxue zhong de yinyue sixiang”，《中國文哲研究集刊》*Zhongguo wenzhe yanjiu jikan*，10，臺北 Taipei：1997，頁 59-90。

顏學誠 Yen Hsueh-cheng，〈酸的輪廓：變化中的身體感〉“Suan de lunkuo: bianhua zhong de shenti gan”，《考古人類學刊》*Kaogu renlei xuekan*，82，臺北 Taipei：2015，頁 157-184。doi: 10.6152/jaa.2015.06.0006

Beilock, Sian L. & Sara Gonso. “Putting in the Mind versus Putting on the Green: Expertise, Performance Time, and the Linking of Imagery and Action,” *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 61.6, 2008, pp. 920-932. doi: 10.1080/17470210701625626

Borofsky, Robert. “Cook, Lono, Obeyesekere, and Sahlins,” *Current Anthropology*, 38.2, 1997, pp. 255-282. doi: 10.1086/204608

Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice.* Cambridge: Polity Press, 1990.

Bourdieu, Pierre & Loïc J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology.* Cambridge: Polity Press, 1992.

Brown, Michael F. “Cultural Relativism 2.0,” *Current Anthropology*, 49.3, 2008, pp. 363-383. doi: 10.1086/529261

Csordas, Thomas. “Embodiment as a Paradigm for Anthropology,” *Ethos*, 18.1, 1990, pp. 5-47. doi: 10.1525/eth.1990.18.1.02a00010

______. “Somatic Mode of Attention,” *Cultural Anthropology*, 8.2, 1993, pp. 135-156. doi: 10.1525/can.1993.8.2.02a00010

Dreyfus, Hubert. “Intelligence without Representation – Merleau-Ponty’s Critique of Mental Representation,” *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1.4, 2002, pp. 367-383. doi: 10.1023/A:1021351606209

Geertz, Clifford. “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture,” in *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, pp. 3-30.

Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. New York: Routledge, 2007.

Jenkins, Richard. *Pierre Bourdieu*. New York: Routledge, 2002.

Kuper, Adam. “The Return of the Native,” *Current Anthropology*, 44.3, 2003, pp. 389-402. doi: 10.1086/368120

Mauss, Marcel. “Techniques of the Body,” *Economy and Society*, 2.1, 1973, pp. 70-88. doi: 10.1080/03085147300000003

Ortner, Sherry. “Theory in Anthropology since the Sixties,” *Comparative Studies in Society and History*, 26.1, 1984, pp. 126-166. doi: 10.1017/S0010417500010811

Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind.* Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Sahlins, Marshall. *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill, 1959.

Turner, Terence. “Bodies and Anti-Bodies: Flesh and Fetish in Contemporary Social Theory,” in T. Csordas (ed.), *Embodiment and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 27-47.

Tyler, Stephen. *Cognitive Anthropology.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.

What Did Qin Ke Hear? The Corporeal Technique of Knowing in Ji Kang's "Sheng wu aile lun"

Yen Hsueh-cheng
Department of Anthropology
National Taiwan University
yenhsueh@ntu.edu.tw

ABSTRACT

The "Sheng wu aile lun" 聲無哀樂論 presents an epistemological debate on the problem of whether a person can grasp the music producer's emotions and intentions without the help of symbols. Dongye Zhuren 東野主人, who represents the author Ji Kang's 嵇康 perspective, denies this possibility. His opponent, Qin Ke 秦客, by contrast, proposes a theory that explains why certain music listeners could connect to the inner state of the music producer through music. While Dongye Zhuren's point is similar to Saussurean structuralism, it is Qin Ke's position that has the potential to offer a breakthrough. This article examines Qin Ke's reasoning and compares it to several theories of the body that also try to make a similar type of breakthrough.

Key words: hearing, corporeal techniques, gesture, mapping, empathy, sign

（收稿日期：2016. 9. 6；修正稿日期：2017. 3. 16；通過刊登日期：2017. 6. 19）